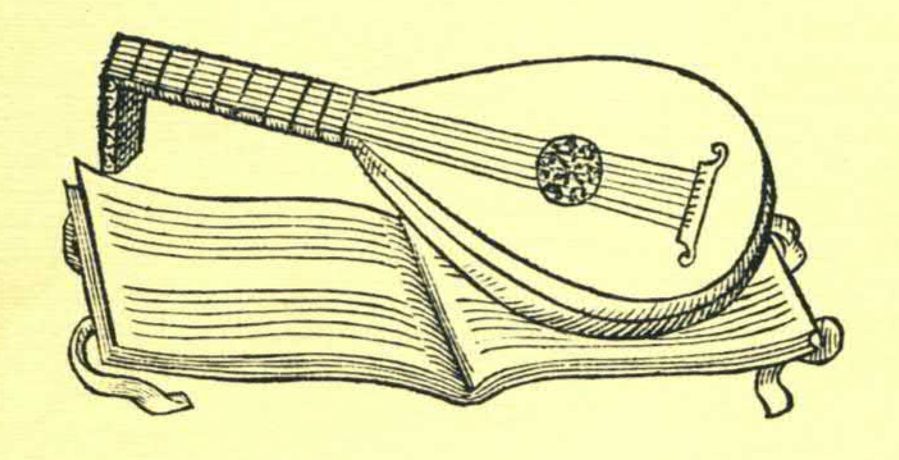
LES LUTHISTES

ŒUVRES D'ADRIAN LE ROY

# FANTAISIES, MOTETS ET CHANSONS

## (PREMIER LIVRE - 1551)



CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

# ADRIAN LE ROY

## FANTAISIES, MOTETS, CHANSONS ET DANSES

# LE CHŒUR DES MUSES

Série « Les Luthistes »

Psaumes de Pierre Certon réduits pour Chant et Luth, par Guillaume Morlaye;

Musick's Monument, de Thomas Mace, reproduction en fac-similé.

*En préparation dans cette série :*

Musick's Monument, vol. II : Introduction historique et transcription.

Œuvres D'Adrian Le Roy :

Fantaisies et Danses (Instruction, 1568)

Psaumes mis au Luth (Tiers Livre, 1552; Instruction, 1574)

Instructions pour le luth et autres traités

Douze chansons mises au luth (Sixième Livre, 1559).

*Ont également paru dans la collection du* Chœur des Muses :

Le Luth et sa Musique

Musique et Poésie au xvi[e] siècle

La musique instrumentale de la Renaissance

La Renaissance dans les provinces du Nord

Les Fêtes de la Renaissance

Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint (Vol. II des Fêtes de la Renaissance)

La musique de scène de la troupe de Shakespeare (the King's Men, sous le règne de Jacques I[er]).

*Sous presse :*

La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence, 1585), avec la musique des Chœurs d'Andrea Gabrieli.

---

Dépôt légal. — 1[re] Edition — 4[e] trimestre 1960.

ADRIAN LE ROY

# PREMIER LIVRE DE TABULATURE DE LUTH

(1551)

ÉDITION ET TRANSCRIPTION

par

André SOURIS et Richard de MORCOURT

INTRODUCTION HISTORIQUE par Jean JACQUOT

ÉTUDE DES CONCORDANCES par Daniel HEARTZ

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15, Quai Anatole-France — PARIS (VII^e^)

# TABLE DES MATIÈRES

Branles de Bourgogne



*Appendice : originaux des chansons*

# INTRODUCTION HISTORIQUE

par Jean JACQUOT

Ce premier livre de luth (1551) mérite deux fois son titre puisqu'il est le premier ouvrage d'Adrian Le Roy, compositeur et luthiste, et le premier recueil publié par Adrian Le Roy, imprimeur de musique associé à Robert Ballard. La bibliographie de l'œuvre personnelle de Le Roy, et des publications de ces deux éditeurs dont l'activité domine en France toute la deuxième moitié du XVI^e siècle, n'est plus à faire puisque nous disposons d'un précieux instrument de travail, la *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, par F. LESURE et G. THIBAULT, où sont aussi réunis les renseignements sur sa vie (1).

La musique instrumentale occupe dans la production de nos deux éditeurs une place relativement restreinte par rapport à la musique religieuse et à la chanson profane. De plus ce répertoire se limite aux cordes pincées, luth et guitare, secondairement cistre et mandore, et une large proportion est de la main de Le Roy lui-même, qui écrivit des Instructions pour ces instruments. En fait, outre ses ouvrages, la publication la plus importante, en ce domaine, de la firme dont il était le directeur artistique, est celle de cinq livres de luth d'Albert de Rippe. Et puisque le IV^e porte la date de 1553, tandis que les livres I, II, III, et V sont de 1562, on peut supposer que ces derniers sont la réédition de recueils dont la publication remonte aux premières années de l'association de Le Roy et Ballard. S'il en était ainsi, Le Roy aurait commencé à mettre au jour l'œuvre d'Albert aussi tôt, sinon plus, que Guillaume Morlaye qui se donnait pour l'unique dépositaire de l'œuvre du grand luthiste italien dont il publia chez Fezandat, de 1553 à 1558, six autres livres d'un contenu en grande partie différent.

Il n'est pas aisé de reconstituer l'histoire de cette œuvre demeurée manuscrite jusqu'au moment où l'imprimèrent ces deux maisons d'édition. Mais Maître Albert exerça, de son entrée au service de François I^er en 1518 jusqu'à sa mort en 1551, une influence certaine sur la pratique du luth en France. Il deviendra possible d'estimer celle qu'il exerça sur Le Roy et Morlaye, dont les livres de luth et de guitare parurent dans les années qui suivirent sa mort, lorsque son œuvre et la leur seront accessibles en éditions modernes.

Mais Le Roy s'inspira d'un autre exemple, celui de Pierre Attaingnant qui vingt ans plus tôt, en 1529 et 1530, avait publié les premiers recueils français pour le luth, et qui de plus avait tenu pour la première moitié du siècle le rôle d'éditeur que Le Roy devait jouer avec Ballard durant la seconde. Attaingnant disparaît à peu près en même temps que de Rippe, au moment où Le Roy publie son Premier livre et commence sa carrière d'éditeur, et pour toutes ces raisons la date de 1551 constitue un jalon important.

Voici le titre complet de l'ouvrage dont André Souris et Richard de Morcourt donnent aujourd'hui une édition, d'après un microfilm de l'unique exemplaire, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek à Münich (4° Mus. Pr. 152) :

(1) Paris, Société Française de Musicologie, 1955. Voir également l'Introduction de L. de la Laurencie et le Commentaire de G. Thibault aux *Chansons au luth et airs de Cour français du XVI^e siècle*, Paris, Soc. Franç. de Musicol., 1934. Et l'art. « Adrian Le Roy » de F. Lesure dans *MGG*.

PREMIER LIVRE DE | TABVLATVRE DE LVTH, CONTENANT | plusieurs Motetz, Chansons, Fantasies, Pauanes, Gaillardes, | Almandes, Branles, tant simples qu'autres : | Le tout composé | Par | ADRIAN LE ROY. | (*Table*). | A PARIS, | De l'imprimerie d'Adrian le Roy, & Robert Ballard, rue Saint Iean de | Beauuais, à l'enseigne Sainte Geneuieue. | 29. d'Aoust. 1551. | Auec priuilege du Roy, pour neuf ans.

Avec deux fantaisies, trois motets et une chanson spirituelle, trois chansons profanes et diverses danses, Le Roy offre un choix représentatif du répertoire du temps.

Un regard sur les sources de ce *Premier livre*, étudiées plus loin par Daniel Heartz, permet d'ailleurs de constater que Le Roy puise largement dans des recueils récemment publiés chez Attaingnant. Car il s'agit le plus souvent, dans son œuvre pour luth, d'une création au second degré, de l'interprétation, appropriée aux ressources de l'instrument, d'une pièce vocale ou d'une danse déjà existante. Les seules exceptions sont ici les fantaisies et, dans les Remarques qui suivent, R. de Morcourt montre tout l'intérêt que présentent, du point de vue de l'écriture, ces adaptations qui, au XVI^e^ siècle, ont tant contribué à l'élaboration d'un langage instrumental spécifique.

Des autres tablatures de luth de Le Roy qui nous sont parvenues, le *Tiers livre* (1552) contient des versions de 21 Psaumes, et le *Sixième* (1559), de 12 Chansons. Un recueil aujourd'hui détruit (1562) comportait 83 psaumes de Goudimel mis au luth. Fort heureusement on connaît par sa version anglaise son *Instruction*, doublement précieuse puisqu'elle enseigne l'art de toucher du luth, et celui de mettre toute musique en tablature pour cet instrument. Nous parlerons avec plus de détail de son histoire dans l'édition que nous préparons. Mais il est clair que la note de Dom Caffiaux citée par Lesure et Thibault (*Bibliographie*, n° 130), où il est dit notamment que « dès l'an 1567 il [Le Roy] donna des instructions pour apprendre la tablature du luth et la manière de toucher cet instrument ... », se rapporte à l'ouvrage dont la version anglaise parut à Londres en 1568 sous le titre : *A briefe and easye instru*[*c*]*tion to learne the tablature / to conduct and dispose thy hande unto the Lute* ..., accompagnée de deux petites fantaisies et de diverses danses. Par contre le passage de la dédicace du *Livre d'Airs de Cour* (1571) où Le Roy déclare: « ces jours prochains, Madame, vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus ... je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus legieres ... » se réfère sans aucun doute au traité dont la traduction anglaise fut publiée à Londres en 1574 : *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight diuers tunes in Tableture for the Lute*, qui se fonde en effet sur des exemples de Lassus. Ce traité ne constitue d'ailleurs que la première partie de cette édition anglaise de 1574, dont la seconde reproduit l'Instruction de 1567-68 concernant la lecture de la tablature et le jeu de l'instrument, et la troisième contient des psaumes et divers autres airs.

Le Roy donna aussi, pour la guitare, une Instruction analogue à celle de 1567-68 pour le luth (Lesure et Thibault, *Bibl.*, n° 2 ^bis^). Son existence est signalée par une note manuscrite de La Caille, qui lui attribue la date de 1551, et un catalogue de libraire en mentionne une version anglaise, mais ni l'un ni l'autre texte ne nous sont parvenus. Fort heureusement D. Heartz a pu établir que l'Instruction publiée par Pierre Phalèse dans *Selectissima elegantissimaque Gallica, Italica et Latina in guiterna ludenda carmina* ..., Louvain, 1570, n'est autre que la traduction latine de celle de Le Roy (2). Seule existe encore dans sa version originale l'Instruction pour le cistre (1565) jointe à l'un des deux livres qu'il a laissés pour cet instrument. Un court *Traité de musique* (1583) où il enseigne la composition complète son œuvre pédagogique.

L'Instruction pour guitare était donc, semble-t-il, l'une de ses toutes premières publications.

(2) « Imprimeurs, éditeurs et musiciens parisiens vers 1550 (à propos de quatre tablatures de guitare récemment découvertes) », communication du 5 nov. 1959 à la Société Française de Musicologie, qui sera publiée dans le *Musical Quarterly*.

Il en va de même pour son *Premier livre* de guitare, qui parut deux semaines après son *Premier livre* de Luth : à part les motets, absents du recueil pour guitare, les mêmes genres musicaux sont représentés dans les deux ouvrages, entre lesquels il existe plusieurs concordances. Quatre autres livres de guitare suivent dans l'espace de trois années. Un *Tiers livre* portant la date de 1552 présente un choix de danses. Le *Second*, connu par une réédition de 1555, et le *Cinquiesme* (1554) sont des recueils de chant accompagné à la guitare : « voix de ville » et chansons (3). Comme dans son *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth* de 1571 (4), si important pour l'histoire de l'air français, il n'y fait qu'adapter au solo accompagné des chansons à 4 parties vocales écrites par d'autres auteurs. Mais quelques pièces sont entièrement de sa composition et on trouve aussi quelques chansons à 4 voix qui sont de sa main dans d'autres livres que sa firme a édités (5).

Telle fut l'œuvre de Le Roy et l'on comprendra quel intérêt il y a à saisir en sa première manifestation, dans le Livre I que voici, l'activité de cet homme qui fut si étroitement associé à la vie artistique de son époque, et qui contribua tant à former le goût musical du public tout en en satisfaisant les besoins. Pour preuve de son importance il suffit de rappeler ses rapports avec les poètes de la Pléiade dont il publia les vers mis en musique, avec Lassus qu'il édita et qu'il admirait profondément. Ce bon musicien doublé d'un commerçant habile et bien en cour sut mener sa barque même durant les années troublées où la France divisée par la guerre continua cependant à chanter des airs frivoles et de « saintes chansonnettes ». Ce n'est pas le moindre mérite de Le Roy et de son associé que d'avoir pourvu ses contemporains de musique pour toutes les occasions de la vie et pour tous les goûts, du plus simple au plus raffiné. Cet éclectisme qui dénote une sage connaissance de la nature humaine se retrouve dans le choix offert en ce *Premier livre.*

*
* *

La transcription littérale des tablatures de luth ne pose pas de problème. Elle consiste à reproduire mécaniquement en notation moderne le système de la notation originale, depuis longtemps tombée en désuétude, et il appartient ensuite au lecteur d'interpréter ce système en musique. Mais cette interprétation ne va pas sans de grandes difficultés, comme on peut s'en rendre compte en comparant entre elles les transcriptions interprétatives publiées par divers érudits pour venir en aide au lecteur. Cependant les divergences qu'on y observe ne suffisent pas à justifier le recours à la transcription littérale, qui n'est qu'un expédient, dont le lecteur non spécialisé ne peut tirer parti. C'est pourquoi les participants au Colloque *Le luth et sa musique*, après avoir longuement examiné la question, se prononcèrent en faveur des transcriptions interprétatives. La transcription qui est ici proposée se conforme aux Recommandations qui figurent dans les Actes du Colloque publiés en 1958 par les éditions du CNRS (pp. 311 et suiv.) et notamment en ce qui concerne la reproduction de la tablature. Le lecteur peut donc se référer au document original et s'assurer de la fidélité de la transcription.

Connaissant les patientes recherches qu'André Souris et Richard de Morcourt ont menées de pair avant de donner à cette transcription sa forme définitive, nous ajouterons qu'elle résulte d'une étude critique scrupuleuse de toutes les expériences antérieures, d'un effort soutenu pour saisir, à travers la notation ancienne, les caractéristiques générales de la musique du XVI[e] siècle et les particularités de son langage instrumental chez Le Roy. C'est pourquoi les « Principes de transcription » et les « Remarques » qui suivent méritent de retenir l'attention.

(3) Le *Quart livre de tabulature de guiterre*, publié chez Le Roy et Ballard en 1553, n'est pas de Le Roy mais de Gregoire Brayssing. La numérotation des livres vaut ici pour la maison d'édition, non pour les auteurs.

(4) Transcrit par Adrienne Mairy et publié dans *Chansons au luth*, etc., *ut. supra.*

(5) Par contre le *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties* par Adrian Le Roy (1573) emprunte considérablement aux *Chansons* de Certon (1552 et 1564).

Depuis la présentation au Colloque de 1957 des *Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth,* l'espoir de rendre à la lumière l'œuvre des Luthistes a reçu sa confirmation Et nous pouvons annoncer dans cette Série la publication prochaine d'autres recueils de Le Roy.

La double *Instruction* de 1574 pour le jeu du luth et pour la mise en tablature des chansons fera l'objet d'une édition et d'un commentaire, et sera accompagnée du texte des Instructions pour guitare et pour cistre, et du *Traité de musique* de 1583. Ainsi se trouvera réuni ce qui subsiste de l'œuvre pédagogique de Le Roy.

Les Psaumes du *Tiers livre* paraîtront accompagnés de ceux de l'*Instruction* (1574) et du *Second livre de cistre.*

Les Danses précédées de deux petites fantaisies qui accompagnent l'*Instruction* de 1568 formeront un cahier séparé.

Les 12 Chansons mises au luth du *Sixième livre* seront également publiées.

## PRINCIPES DE TRANSCRIPTION

par André SOURIS

De même que la tablature, notre transcription s'adresse d'abord aux luthistes. Elle est rédigée en vue d'une exécution sur l'accord de Le Roy en ce livre (sol-ré-la-fa-do-sol). Mais elle peut également servir à une exécution à la guitare, ou sur un instrument à clavier ancien. Elaborée selon la plus stricte économie, elle n'utilise que les signes nécessaires à la mise en valeur des structures rythmiques et polyphoniques impliquées dans la tablature. A cette fin, nous avons tiré parti des ressources graphiques de la notation actuelle, celle-ci étant plus propre à figurer la rythmique du XVI<sup>e</sup> siècle que la notation classique, paralysée par la régularité de la mesure. Par ailleurs, les particularités de la musique de luth nous ont conduit à incorporer les figures structurales dans un graphisme « instrumental », conditionné par le jeu du luth, c'est-à-dire conforme à la tablature. Notre rédaction se présente ainsi comme la synthèse de deux exigences, l'une, primordiale, consistant dans la mise en relief des caractères formels de la langue musicale au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'autre, subordonnée, consistant à rendre compte, simultanément, des manifestations singulières de cette langue dans la musique pour luth d'Adrian Le Roy. D'où, peut-être, l'aspect inusité de cette publication.

### ORTHOGRAPHE RYTHMIQUE

Les barres de tablature, qui furent longtemps confondues avec des barres de mesure, doivent être lues, on le sait aujourd'hui, comme de simples divisions, de caractère pratique, correspondant au tactus. Bien qu'elles soient étalonnées sur une valeur binaire ou ternaire, elles sont, à proprement parler, dépouvues de fonction métrique, en ce sens que leur division interne ne conditionne pas nécessairement l'organisation et l'accentuation des mètres (voir à ce sujet l'article d'Otto Gombosi dans *La Musique instrumentale de la Renaissance,* 1955, et celui de Lawrence Moe dans *Le luth et sa musique,* 1958, Paris, éditions du C.N.R.S.).

On ne peut ramener les rapports contradictoires des mètres et des tactus aux effets de la syncopation tels qu'ils se manifestent dans la mesure classique. Le tactus, unité quantitative de temps et de battue, ne peut engendrer que sa propre syncope, laquelle n'est qu'un élément isolé. uniquement quantitatif, dépourvu de fonction directionnelle, tandis que la mesure classique, étant un système de plusieurs temps diversement accentués, constituant un ordre métrique fondamental, engendre un système de syncopes qui lui est métriquement lié. Autrement dit, c'est le mètre qui *qualifie* la syncope, et non l'inverse. Le tactus, tout en conditionnant l'apparition de syncopes isolées, ne peut donc être tenu pour un mètre sans devenir un obstacle majeur à la compréhension de la diversité métrique de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle. Le moyen le plus simple de faire apparaître cette diversité consiste dans une mise en partition dépouillée de barres et de liaisons. Un caractère dominant s'y découvre, c'est le mélange ou la juxtaposition de groupements binaires et ternaires des mêmes unités de valeur, *quelle que soit la division affectée au tactus* dans l'original. Tout se passe comme si, une valeur binaire étant choisie comme battue, il n'était question que de la troubler par des combinaisons ternaires de ses divisions, et *vice versa.* Cette dialectique du deux et du trois ne peut être réduite à un procédé de composition. Elle se manifeste avec une telle constance, avec une telle nécessité organique,

qu'il n'est pas abusif d'y voir la clef d'une conception rythmique autonome, hétérogène aux normes de la mesure classique. Il est vrai que certains genres mineurs présentent une métrique régulière, parallèle à la mesure classique, mais cette métrique faisant partie intégrante d'une conception globale qu'elle ne suffit pas à expliciter, on ne peut la considérer que comme pure coïncidence.

En définitive, l'indépendance de la polymétrie à l'égard des barres de tablature ne peut se comparer à la dissymétrie de la syncopation, étroitement conditionnée par la symétrie de la mesure, qui est déjà un moule métrique. Alors que les barres de mesure sont chargées d'accentuation structurale, les barres de tablature en sont pratiquement dépourvues; elles ne sont que les repères très rapprochés d'une comptabilité des durées, et il est remarquable que cette fonction toute mécanique soit justement la plus adéquate à la complexité d'un système rythmique qu'elle contrôle sans y participer.

Telles sont les vues qui ont inspiré notre orthographe rythmique. D'une part, la mesure, en tant qu'organisation préalable des temps forts et faibles, en est absente (excepté dans les *Danses*) ; d'autre part, l'exécution d'après notre texte implique l'emploi du tactus, en tant que pulsation neutre, indépendante de l'accentuation réelle. Pour la clarté de la figuration des groupes rythmiques, les valeurs de la tablature ont été réduites à la moitié dans les *Allemandes* et les *Branles*, et au quart dans le reste du livre. Ayant renoncé, dans les *Fantaisies*, les *Motets* et les *Chansons*, à employer la barre comme signe de tactus ou de mesure, nous en avons cependant tiré parti comme signe d'articulation des phrases et des sections de phrases. Elle précède toujours un accent effectif, d'importance variable. Nous n'avons pas jugé nécessaire d'user de barres en pointillé ni de demi-barres pour signaler les différences d'accent. La *Fantaisie première*, par exemple, débute par une phrase qui comporte sept temps avant l'accent final; il est clair pour tout musicien que la première barre, après le quatrième temps, est d'un poids beaucoup plus léger que celui de la suivante. Le seul souci de la commodité de lecture a dicté la fréquence de ces barres.

Celles-ci encadrent donc des sections de phrase plus ou moins importantes, plus ou moins fermées sur elles-mêmes. Sauf dans les *Danses*, le contenu global de chaque section varie souvent de l'une à l'autre. Pour chiffrer ce contenu selon le système de la mesure, il faudrait utiliser les numérateurs compris entre 2 et 12 (parfois même au-delà). Par exemple, les quatorze premières sections de la *Fantaisie première* devraient se chiffrer comme suit :

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4 | 3 | 4 | 3 | 4 | 3 | 2 | 3 | 9 | 11 | 9 | 7 | 4 | 2 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 8 | 8 | 8 | 8 | 4 | 4 |

et les cinq dernières :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 5 | 3 | 9 | 3 | 2 |
| 8 | 4 | 8 | 4 | 4 |

Interprétés comme additions de tactus binaires ou ternaires, ces chiffres seraient superflus, comme moules métriques ils gêneraient la compréhension de la polymétrie. — Un autre procédé consisterait à affecter à chaque voix un signe métrique aussi exact que possible. Soit, dans la même *Fantaisie*, la section 15-19 (1) : la basse pourrait se chiffrer $\frac{4+4}{8}$ et le superius $\frac{2+3+3}{8}$. Mais ces symboles, si clairs soient-ils pour chacune des voix, ne rendent pas compte des effets de leur superposition. C'est que *la polyphonie n'est pas faite de la somme de ses parties*, elle est essentiellement constituée par le réseau complexe de leurs relations. Déjà dans la combinaison très simple du passage précité, l'on peut constater un échange d'influences entre le binaire, qui domine les deux parties durant les quatre premières croches, et le ternaire du superius qui s'annexe la basse pour les trois dernières, la cinquième étant comme le pivot de ce retournement et prenant la valeur équivoque d'une pseudo-

(1) Nos références au texte musical désignent les passages compris entre des numéros de barres de tablature.

syncope. Mais il arrive que des échanges de cet ordre se succèdent et se multiplient au point que chaque mètre devient syncopal par rapport à l'autre (*Fantaisie seconde* 90-120). Nous sommes alors en pleine ambiguïté métrique. C'est pour rendre plus évidente cette ambiguïté que nous avons renoncé à chiffrer les sections de phrase.

La complexité rédactionnelle de très nombreux passages n'a pas été recherchée pour elle-même. Elle n'est que le résultat d'une longue interrogation du texte. Des solutions plus simples ne sont pas satisfaisantes. Elles ne peuvent consister que dans une prédominance du binaire ou du ternaire, et laissent toujours, d'un côté ou de l'autre, un résidu d'obscurité ou d'incohérence. Seul le « tuilage » du ternaire sur le binaire, ou leur juxtaposition, constitue un équilibre. Seule la complexité est ici cohérente. Certes, il arrive que deux ou trois solutions soient possibles pour un même passage, mais elles ne sont valables que si elles sont également complexes.

Notre mise en partition, sans barres, du texte original des *Motets*, diffère seulement de celle que Le Roy avait sous les yeux par sa réduction sur trois portées au lieu de quatre ou de cinq. La partition des *Chansons* originales (Annexe) comporte des barres inspirées des paraphases de Le Roy, lesquelles recèlent de précieux enseignements sur les conceptions syntaxiques de l'époque. Le procédé consistant à préparer les accents principaux par un trait ou un ornement en « diminution » nous renseigne sur des modalités d'articulation souvent contraires à nos habitudes harmoniques. Ainsi, dans *Helas mon Dieu*, les six premiers temps s'articuleraient pour nous sur les changements d'accord, c'est-à-dire en $3 \times 2$, alors que pour Le Roy c'est le mouvement mélodique du superius qui prime, ce qui donne $2 \times 3$ (p. 30, 1-7). Cette prédominance fréquente du rythme mélodique sur le rythme harmonique se remarque dans tout le livre.

## ORTHOGRAPHE INSTRUMENTALE

Le procédé de la substitution des voix, propre à la musique de luth, conduit souvent, dans une transcription qui se veut explicite, à des combinaisons graphiques peut élégantes. D'autre part, dans les *Fantaisies* et les *Danses*, la polyphonie n'est pas continue, des parties disparaissent, ou bien certains accords se chargent de « voix » supplémentaires, affectées à l'accentuation; les croisements au-dessus du superius sont d'usage courant dans les *Danses*. De plus, la technique de l'instrument ne permet pas toujours de tenir certains sons pendant la durée souhaitable. Enfin, la transcription sur deux portées, la seule possible pour une telle musique, est en contradiction avec le jeu d'une seule main et appelle des artifices de liaison d'une portée à l'autre. Ces conditions opposées et pourtant complémentaires ne peuvent être respectées que grâce à la plus grande économie de hampes et de silences, ce qui donne à l'ensemble un aspect parfois insolite, que le lecteur non luthiste voudra bien excuser.

# ÉTUDE DES CONCORDANCES

par Daniel HEARTZ

Lorsqu'il existe plusieurs arrangements, les concordances sont disposées en deux parties :
1) La source de l'œuvre originale qui a servi pour la mise en tablature;
2) Les autres arrangements du même original.

**Fantaisies**

**1.** Fantaisie première

**2.** Fantaisie seconde

**Motets**

**3.** Domine si tu es (Maillard) — *Joannis Maillard musici excellentissimi moteta,* Le Roy et Ballard, 1555, fol. 11.

**4.** Dignare me laudare (Maillard) — *Liber Primus sexdecim musicales modulos continens,* Le Roy et Ballard, 1552, fol. 19.

**5.** Preparate corda (Maillard) — *Ibid.,* fol. 4.

**Chansons**

**6.** Helas mon dieu ton ire (Maillard) — *Second livre du Recueil, contenant xxvii chansons antiques, a quatre parties en un volume,* Du Chemin, 1549, fol. 22; réédité dans la publication du même en quatre volumes de 1551.

*Tiers livre de chansons spirituelles,* Le Roy et Ballard, 1553, fol. 6.

Autres arrangements :

Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre,* 1551, fol. 3.

*Gregoire Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre,* Le Roy et Ballard, 1553, fol. 14.

**7.** Voulant honneur (Sandrin) — *Dixhuytieme livre contenant xxviii chansons nouvelles,* Attaingnant, 1545, fol. 4.

*Tiers livre du Recueil, contenant xxix chansons antiques,* Du Chemin, 1550, fol. 4.

Autres arrangements :

*Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre,* fol. 17.

De Rippe, *Premier livre de tabulature de leut,* Fezandat et Morlaye, 1553, fol. 37.

De Rippe, *Second livre de tabelature de luth,* Le Roy et Ballard, 1562, fol. 7.

Guillaume Belin, *Premier livre contenant plusieurs Motetz, Chansons et Fantasies reduictz en tabulature de leut,* Du Chemin, 1556, fol. 23.

**8. Je n'ay point plus d'affection (Claudin de Sermisy)**

*Dixhuytieme livre contenant xxix chansons nouvelles,* Attaingnant, 1545, fol. 4.

*Quart livre du recueil contenant xxvii chansons anciennes,* Du Chemin, 1551, fol. 5vo; publié d'après cette édition dans F. Lesure, *Anthologie de la chanson parisienne au* XVIe *siècle,* 1952, p. 40.

Autres arrangements :

Simon Gorlier, *Le troysieme livre contenant plusieurs duos, et trios ... mis en tabulature de Guiterne,* Granjon et Fezandat, 1551, fol. 12.

**9. N'ayant le souvenir (Entraigues)**

*Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties,* Le Roy et Ballard, 1554, fol. 11.

**Danses**

Toutes les danses, sauf la Gaillarde, fol. 30vo (N° 14), trouvent leurs modèles dans deux recueils de « Danceries » publiés peu auparavant par Attaingnant :

1) *Troisième livre de danceries a quatre et cinq parties, veu par Claude Gervaise (le tout en un volume) nouvellement imprimé à Paris par la vefue de Pierre Attaingnant ... 15. cal. Feb. 1556* (réédition dont l'originale doit dater de 1550).

2) *Quart livre de danceries, a quatre parties contenant xix pavanes et xxxi gaillardes, en ung livre seul, veu et corrige par Claude Gervaise scavant musicien, et imprimez par Pierre Attaingnant ... 19 Augusti 1550.*

**10-11. Pavane-Gaillarde**

Sy je m'en vois.

*Troisieme livre de danceries,* fol. 1.

Autres arrangements :

*Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre,* 1551, fol. 8vo.

De Rippe, 5e *livre de tabulature de leut,* Fezandat, 1555, fol. 22vo.

Le Roy, *Second livre de cistre,* 1564, fol. 7vo.

Le Roy, *A Briefe and easye instruction to learne the tableture to conducte and dispose thy hande unto the lute,* Londres, 1568, fol. 28vo.

La musique de la Gaillarde est connue sous d'autres noms. Avec les paroles « L'ennuy qui me tourmente » elle se trouve dans :

Certon, *Premier livre de Chansons,* Le Roy et Ballard, 1552 fol. 9.

*Le Roy, *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville,* 1555, fol. 11vo.

Arbeau, *Orchésographie,* 1589, fol. 61.

Bibliothèque Mazarine Rés. 44.108(6) ; Ms. Tablature de guitare, fol. 2.

Elle se retrouve, sans dénomination précise, dans :

*Quart livre de danceries, Attaingnant,* 1550 : « Gaillarde I », fol. 26vo.

Morlaye, *Quatrieme livre ... Tabulature de Guyterne,* 1552 fol. 25vo.

Vers 1600 la même Gaillarde se retrouve dans plusieurs sources, souvent sous le nom « L'Espagnollette ». En voici une sélection :

Vesoul, Bibliothèque de la Ville, Ms. 711 (tabl. de luth), n° 10.

Giles Farnaby, « The old Spagnoletta » dans *The Fitzwilliam Virginal Book,* éd. Fuller Maitland et Barclay Squire, t. II, p. 471.

Praetorius, *Terpsichore,* 1612; Œuvres compl., t. XV, pp. 38-39.

Frescobaldi, « Capriccio sopra la Spagnoletta », dans *Il primo libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari,* 1626 : éd. P. Pidoux, Bärenreiter, t. II, p. 30.

Sweelinck, « Ich fuhr mich uber Rhein », Œuvres complètes, éd. M. Seiffert, t. I, p. 111.

**12-13.** Pavane Gaillarde

Est il conclud

*3e livre de danceries,* fol. 2.

Autres transcriptions :

De Rippe, *Quart Livre de tabulature de luth,* Le Roy et Ballard, 1553, fol. 22.

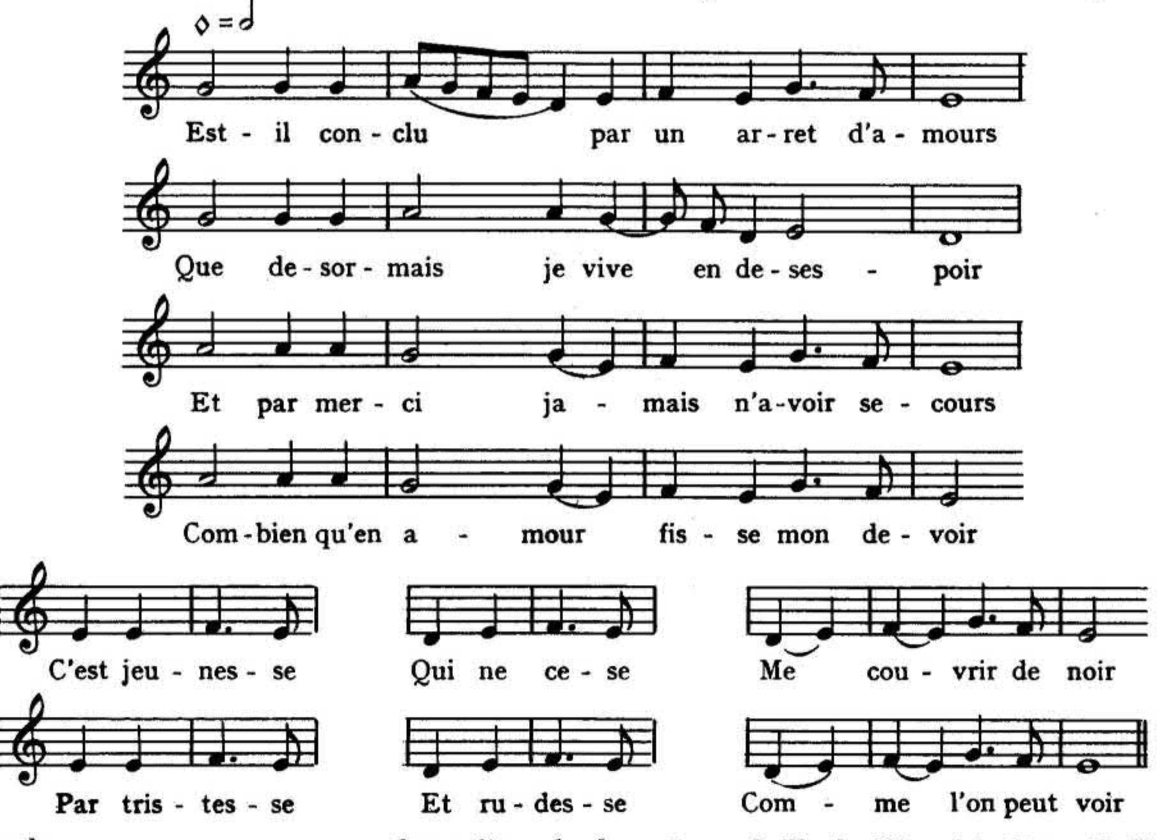
*Carminum pro testudine Liber IIII,* Phalèse, 1546, « Paduana I », fol. ccii.

Les paroles qui ont inspiré « Est il conclud » se trouvent dans *La fleur des Chansons* (1529 ?), n° 22 :

Est-il conclu par un arret d'amours
Que desormais je vive en desespoir
Et par merci, jamais n'avoir secours
Combien qu'en amour fisse mon devoir
C'est jeunesse
Qui ne cesse
Me couvrir de noir
Par tristesse
Et rudesse
Comme l'on peut voir.

Sur la même chanson Jean Daniel écrivit son Noël « Il est conclud que nous aurons secours », n° 6 des *Chantzons sainctes pour vous esbattre,* 1524, publ. par Henri Chardon, *Les Noëls de Jean Daniel* (Le Mans, 1874).

La Pavane reflète de très près la structure du poème comme on peut voir dans la restitution du texte au Superius du *3e livre de danceries* qui suit :




**14.** Gaillarde

*Quart livre de danceries,* « Gaillarde iiii », fol. 27vo; éd. H. Expert, *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française,* t. xxiii, p. 44.

**15.** Gaillarde

*Quart livre de danceries,* « Gaillarde xv », fol. 31vo.
Autres arrangements :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre,* 1552, fol. 14vo.
Morlaye, *Quatrieme livre ... de Guyterne,* 1552, fol. 22.

**16.** Gaillarde

La seule danse qui ne soit pas tirée des « Danceries », c'est un *Saltarello* italien connu sous le nom de *Bel fiore,* et qui se trouve, arrangé pour luth, dans plusieurs tablatures dont :
*Intabolatura de leuto de diversi autori,* Milan, Casteliono, 1536, fol. 13a.
Abondante, *Intabolatura de lauto, Libro primo,* Venise, 1546, n° 15.
Crema, *Intabolatura de lauto, Libro primo,* Venise, 1546, n° 44; éd. G. Gullino, Florence, Maurri, 1955, p. 55.
Pifaro, *Intabolatura de lauto, Libro primo,* Venise, 1546, n° 12.
Et aussi dans :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre,* 1552, fol. 13vo.

**17.** Almande

*3e livre de danceries,* « Almande I », fol. 16vo; éd. H. Expert, p. 46.
Autres arrangements :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre,* 1552, « Almande tournée », fol. 16.
Morlaye, *Second livre ... de Guyterne,* 1553, fol. 30vo.
Le Roy, *Second livre de cistre,* 1564, fol. 24.
*Premier livre de danseries,* Phalèse, 1571, « Almande Lorrayne », fol. 10vo.
*Recueil de danseries,* Phalèse, 1583; « Almande Loreyne », fol. 20vo.

**18.** Almande

*3e livre de danceries,* « Almande IV », fol. 18vo; éd. H. Expert, p. 51.
Autre arrangement :
*Premier livre de danseries,* Phalèse, 1571, fol. 11.

**19.** Branle simple

*3e livre de danceries,* « Branle simple 2 », fol. 10vo.
Autre arrangement :
*Second livre contenant trois gaillardes ... a quatre parties,* Attaingnant, 1547, fol. 8vo; éd. H. Expert, p. 58.

**20.** Branle gay

***3e livre de danceries,* « Branle gay 4 », fol. 14vo.
Autre arrangement :
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre,* 1551, fol. 18vo.

**21.** Branle gay la ceinture que je porte

***3e livre de danceries,* « Bransle gay 6 », fol. 15vo.
Autre arrangement :
Le Roy, *Tiers livre de ... guiterre,* 1552, fol. 18vo.

**22-30.** Branles*** de Bourgongne

***3e livre de danceries,* fol. 21vo-28vo; éd. H. Expert, pp. 87-92.
Autres arrangements :
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre,* 1551, fol. 21-24; manque le 3e Branle.
****D'Estrée, *Second livre de danseries,* 1559, fol. 2-6vo; manque les 5e et 6e Branles.
*****Le Roy, *Breve et facile instruction ... sur le cistre,* 1565, fol. 16-20.

* Réimprimé dans *Selectissima elegantissimaque gallica italica et latina in guiterna ludenda carmina,* Phalèse, 1570.
** Réimprimé dans *Recueil de danseries,* Phalèse, 1583.
*** Réimprimé dans *Luculentum Theatrum Musicum,* Phalèse, 1568, fol. 89-90vo et dans *Theatrum Musicum,* Phalèse, 1571, fol. 121-122vo.
**** Réimprimé dans *Premier livre de danseries,* Phalèse, 1571, fol. 24-27vo.
***** Réimprimé dans *Hortulus cytharae,* Phalèse, 1570, fol. 57-60vo.

La numérotation des Branles de Bourgogne n'est pas la même dans ces 5 recueils :

| Le Roy, *1er luth,* 1551 | *3e danceries* Attaingnant | Le Roy, *1er guiterre,* 1551 | D'Estrée, *2e danseries,* 1559 | Le Roy, *Instruction cistre,* 1565 |
|---|---|---|---|---|
| Branle 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 3 | 10 | (manque) | 4 | 3 |
| 4 | 3 | 3 | 5 | 4 |
| 5 | 4 | 4 | (manque) | 5 |
| 6 | 5 | 5 | (manque) | 8 |
| 7 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 8 | 7 | 7 | 8 | 7 |
| 9 | 8 | 8 | 9 | 9 |
| | (9) | (9) | | |

# LES MODÈLES DE LE ROY ET LEUR MISE EN TABLATURE (1)

par Richard de MORCOURT

La reproduction dans cette édition des modèles vocaux des Motets et des Chansons mis en tablature par Le Roy permet de juger de sa technique. Dans son « instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth » connue seulement par sa traduction anglaise (1574) il prend pour exemple des chansons de Lassus et d'Arcadelt dont il donne d'abord une transcription littérale en tablature, puis une version plus finement élaborée. La rédaction préalable de cette tablature-calque était inévitable lorsqu'on partait d'originaux — œuvres vocales ou musique instrumentale d'ensemble — se présentant en parties séparées qu'il fallait mettre en partition.

Cette première tablature avait déjà dû consentir à certains abandons : le *fa* grave (*3*, 36-37), (*5*, 160-161) qu'il faudrait restituer sur un instrument plus étendu, quelque note moyenne lorsque les voix trop proches conduiraient à une écriture impossible (*4*, 27-28). Toute hachée de barres distantes d'une semibrève et avec la répétition conventionnelle des notes qui dépassent cette valeur, c'est elle la synopse véritable, c'est surtout par elle que le luthiste entrait en contact avec l'œuvre vocale, par le jeu des doigts autant que par l'analyse. Dans la tablature définitive que Le Roy nous livre ici, on discerne souvent des conséquences de cette connaissance médiate de l'œuvre.

Dans les trois Motets de Maillard, il conserve souvent, sinon en principe, sa traduction littérale, surtout pour exposer un sujet nouveau, que la polyphonie en soit claire (*3*, 1-15) ou chargée (*3*, 60-75), au début d'une pièce, ou par opposition à une finale élaborée (*4*, 35-39). On remarquera que le morcellement des valeurs trop longues aboutit à des effets différents, ou prolongement discret (*3*, 2-4; *5*, 1-3) ou rôle actif (*3*, 13-18).

Plutôt que pour soutenir le son, c'est pour animer la phrase que Le Roy a recours aux procédés habituels de renforcement et de paraphrase Les uns respectent l'individualité des voix; et ce sont les ornements employés par les chanteurs, *accents* divers, anticipation (*3*, 55-56), ceux qui amplifient la ligne mélodique (*3*, 21-23), comblent tierces, quartes et quintes par des degrés conjoints (*3*, 133-134, 101-102), brodent (*3*, 118-122) la ligne mélodique jusqu'à la rendre dramatique (*3*, 145-148). Profitant des invitations du texte, ils créent des zones où le mouvement des doubles croches n'est plus seulement accidentel (*4*, 9-34, 71-75) mais devient élément d'un ensemble, et peut répondre à un mouvement antérieur (*3*, 119-124) : dans ce dernier exemple, l'effet devient instrumental à mesure qu'il se développe de voix en voix. Enfin Le Roy ajoute des imitations directes ou par renversement (*3*, 17-19 prépare 20-22, 142-143 prépare 143-144) et jusqu'à des rappels de motifs en diminution (129-131).

Plus caractéristique est la fréquente fusion opérée entre deux ou trois voix par le lien des notes de passage, soit pour rendre la phrase plus homogène (*4*, début), soit pour atteindre l'attaque d'une voix supérieure, la porter (*3*, 117-119 à l'imitation de 112-114; *4*, 39-42). Cette anastomose, de style instrumental pur, facilitée par la lecture sur tablature et la rencontre des voix sur la même corde, est surtout exigée par la rhétorique dynamique de Le Roy, qui aime à épanouir les mouve-

(1) Nos références au texte musical comportent le n° de la pièce, en italiques, suivi de l'indication des passages compris entre des numéros de barres de tablature.

ments, traverse le tissu des voix pour en draîner les énergies et prépare ainsi les accents principaux par de vigoureux arsis en diminution.

La suspension, outre son rôle expressif, peut produire l'arpège (*5*, 67-70) qui s'intègre au débit du discours, ou des effets rythmiques plus nets (*4*, 42-45). Elle paraît pouvoir entrer dans la traduction que Le Roy donne de la noire syncopée entre deux tactus, suivie de deux doubles croches (*3*, 50-53; cf. 155-156). Malgré le sérieux des Motets, il ne s'est pas contenté, comme d'autres, d'une formule simple de cadence (*3*, 93-94), mais use souvent de la forme ornée (12-13).

Peu de lettres de la première tablature ont été supprimées; pour certaines, aisément jouables, on pourrait supposer une omission si le sacrifice n'était compensé par une clarification (*3*, 50-51; *4*, 25-26; *5*, 142-143); d'autres ont été abandonnées pour éviter des difficultés jugées vaines ou nuisibles (*5*, 102-106). Enfin, dans le *Dignare*, la section 46-54, après un départ authentique (46-49), abrège le *contra hostes tuos* (ancien 46-70) qu'on retrouve plus loin.

Les originaux des Chansons, souvent homorythmiques, étaient beaucoup moins complexes; ils permettaient, et pour soutenir le son ils appelaient un usage plus large, et avec un caractère plus instrumental, des procédés étudiés ci-dessus. Les répétitions fréquentes, dans une forme qui est souvent AA'BA"A''', obligaient de plus à aborder la variation : le trait volubile est alors la principale ressource de Le Roy, tantôt colorant le superius, tantôt traversant les voix, et naissant en général d'un rappel plus strict de l'original. Il faut signaler cependant une intention expressive dans le trait qui souligne *La peur* (6, 23-24); comme sans doute l'intention de Maillard déjà visible dans son Motet *Domine* a été accentuée par Le Roy montrant le geste de Jésus qui soutient et relève Pierre chancelant sur les eaux (*3*, 86-93).

Le tableau des concordances dû à D. Heartz montre que toutes les danses, sauf la troisième Gaillarde, ont leur parallèle dans le recueil des *Danceries.* C'est là que Le Roy a pris ses modèles, mais il les a suivis avec une fidélité assez variable. Toutes sont écrites dans un ton de jeu aisé; les Pavanes et les deux Gaillardes *14* et *15* conservent leur ton; l'Almande *17* est transcrite un ton plus bas; les autres une quinte plus bas, sauf la dernière, une sixte plus bas. Seules, les deux Pavanes conservent l'ensemble de l'harmonie et sont de véritables transcriptions, d'ailleurs très libres. Il semble que pour elles, et surtout pour la seconde, Le Roy ait constitué une tablature littérale, quitte à alléger beaucoup ce qui devenait un accompagnement. Quant au Branle gay quatre importantes modifications dans l'harmonie (*20*, 2-4, 10-11, 14-15, 18-20) témoignent de beaucoup plus d'indépendance...

La Pavane *Si ie m'en vois* des Danceries est à cinq voix, d'une mélodie très simple (un dactyle pour 1-3), les deux voix supérieures conduites en tierces, la cadence dans le ton de la seconde : cette seconde est d'ailleurs la seule que Le Roy ait retenue dans sa version de Cistre. Quelques modifications d'harmonie font ici prévaloir le *dessus* (2-3), ce qui n'empêche pas la seconde de conclure. La Gaillarde des Danceries condense la Pavane. Les versions de Le Roy, au luth et à la guiterre, ne l'imitent pas, mais suivent un thème développé qui se trouve au Quart Livre des *Danceries,* assez fidèlement pour la première partie, mais enrichissant 9-13 qui scandaient des *la* puis des *sol,* et s'inspirant de la reprise pour conclure (2).

Plus fidèle à l'original, la Pavane *Est-il conclud* (*12*) en conserve beaucoup de tierces parallèles, l'harmonie générale, et, à la cadence, le glissement du *dessus* vers la tierce (14-15). La phrase 32-38 traduit une suite de tierces rigoureuses : on voit quelles nécessité du jeu les ont allégées,

(2) Dans la *Revue de Musicologie,* juillet 1959, p. 77, M. V. L. Saulnier mentionne dans le recueil de Lupi publié par les frères Beringen à Lyon en 1548 la chanson *Si je m'en vois.* Il a bien voulu nous communiquer le texte de ce quatrain :

Si je m'en vois, le cœur fera demeure
Avecque vous pour mon pleige et ostage
Autre ne puis vous laisser meilleur gaige
Dont vous soyez plus contente et asseure.

quel soin les a variées, a retardé un élément du tenor pour l'intégrer au rythme, ajouté un *fa* dominante répondant aux *sol*. La Gaillarde ne dépend pas de celle des Danceries, très condensée, mais développe encore la Pavane. On notera que les *sol* de 6-7, 18-19, 22-23, 31-32 sont originaux, mais avouent ici leur rôle subordonné de *dessus*, mieux que dans la Pavane.

Les autres n'utilisent que le superius des Danceries. (Cependant le début de la Gaillarde 1 (*14*) conserve le croisement avec le contratenor jusqu'à l'ornement qui l'en dégage). Une première tablature du superius pouvait servir d'aide mémoire, mais n'était pas nécessaire.

Les deux suites (*Si ie m'en vois* et *Est il conclud*) usaient largement de l'amplification pour soutenir un thème lent. Les autres pièces n'auront pas besoin du même traitement. Toutes comprennent des reprises, des répétitions. On ne considère pas ici comment Le Roy a varié ces reprises, ni les traits qui relient les phrases, mais comment il établit sa version la plus simple du thème choisi (3).

La Branle V (*26*) seul est absolument fidèle : il est assez bref d'ailleurs pour que l'équilibre avec sa variation soit aisé; la seconde phrase plus mouvementée n'a été modifiée que dans sa liaison avec sa répétition. La Branle VII (*28*) se contente de détacher le *sol* de l'accord intitial par une suspension et d'écrire la broderie 13-14 au lieu de l'anapeste déjà entendu au début (1-2). La Branle VIII (*29*) diffère peu : un *do* pour *mi* (fin1-2; voir la basse) et la broderie pour *sol do* (14-15).

D'autres ont été simplifiés. Le Branle I (*22*) contenait sept noires brodées et deux traits de passage alternant avec des repos; Le Roy a préféré des accords soutenus, — il aime les mouvements parallèles —, et réservé l'effet des ornements à la variation de la première partie, ce qui lui permet de répéter l'ensemble; et il a donné plus d'unité dynamique à la seconde partie en atténuant ainsi ces brèves oppositions, et par des imitations : anticipant *ré mi fa sol* (10-12) il a pu imiter un motif précédent (9-10), et la note pointée de 12-13 ou 17-18 a été généralisée.

Certains thèmes très martelés ou pauvres demandaient d'être adoucis ou ornés par des notes de passage. Le début de la seconde Almande (*18*) en est renouvelé : quatre notes, *mi bémol, do, si bémol, sol* sont traduites par huit notes organisées par les croches pointées et le dactyle, et s'harmonisent ainsi avec 5-7 où le *ré* a été seul ajouté. L'imitation a créé *si* pour *sol* (10-11) et simplifié la cadence. Le reste est authentique. Dans la seconde Gaillarde (*15*), les tierces coulées (incipit, 16-19) ont transformé une seconde partie insignifiante; 18-19 portait *ré, mi, fa* égaux; la formule 1-2 est pour une noire et croche; — la finale des Danceries revient au ton et a une coda. Les deux parties du Branle IX (*30*) étaient disparates, la seconde peu instrumentale : en 2-4 l'ornement de la première noire et les notes de passage entre *do* et *sol* constituent un élément rappelé en 15-17 par des retouches sur un autre texte (tout 16-17 était occupé par deux *do*). Les notes de passage deviennent nombreuses dans le Branle III (*24*), qui n'avait de doubles croches qu'au début, en 3-4 et à la fin de 17-18; l'incipit véritable était formé des sept premières notes de la reprise 5-6; mais la forme qui lui a été substituée imite le début de la seconde partie (9-10) ; quatre *si bémol* égaux ont été assouplis en 11-12.

Le Roy utilise constamment l'effet instrumental que produit l'attaque de la dominante à contretemps sous la tenue d'une tonique. Ce procédé est employé également pour remplacer la répétition de cette tonique (ou tierce) par la dominante et produit des effets différents selon qu'il se trouve à contretemps ou qu'il produit le contretemps. On en trouve des exemples dans l'Almande I (*17*, 9-10, 13-14) le Branle gay (*20*, 1-2, 9-10) et surtout le Branle IV (*25*, 2-5). Cette pièce est de forme ABA'/CBC'/; le refrain B était caractérisé par quatre anapestes *do ré mi* : Le Roy ne prononce jamais ce *do*, mais applique à un *do* précédent, mélodique ou d'apui, l'effet du *sol* dominante, qui crée un contre-temps. On notera que la forme cyclique *à refrain* est brisée au milieu du second refrain pour obtenir une conclusion véritable.

(3) Il faut cependant signaler la reprise à l'octave de la Gaillarde I (*14*). Les *doubles* du recueil sont hors du sujet de cette étude. Les passages cités jusqu'ici le sont à titre d'exemple. Mais pour la suite il a semblé utile de présenter au lecteur un relevé à peu près exhaustif des différences entre le texte des Danceries et celui de Le Roy; en l'absence des originaux, la lecture de ces lignes suppose une constante référence à la transcription musicale.

D'autres modifications rythmiques marquent le Branle gay (*20*), dont le rythme uniforme a été assoupli à partir de 13. Dans le Branle II, quatre dactyles ont été créés, qui se répondent deux à deux (*23*, 1-4) : le troisième a supprimé le *sol* initial du groupe, les autres ont négligé le point de la croche (4) ; la suppression du seul dactyle authentique (fin 3-4) a constitué une opposition et clarifié la phrase. La suspension n'aurait pas besoin d'être signalée, tant elle est reconnaissable (Branle VI, *27*, 1-3; Branle VII, *28*, incipit). Mais dans le Branle simple (*19*), elle aboutit à un jeu rythmique entre les dessus et la basse; ce jeu suscite à son tour une imitation entre basse et dessus (13-17) et provoque la dernière réponse, au lieu d'une croche *fa*.

Les retouches opérées par Le Roy aux thèmes des Danceries sont donc moins destinées à orner qu'à reconstruire un ensemble plus équilibré, en même temps que plus instrumental. C'est dans le même but qu'il transfère dans une reprise variée un élément emprunté à l'exposé du thème. Le début de la Gaillarde II (*15*) avait été unifié en remplaçant un groupe *si la* par le dernier *do* de 2-3; ces notes viennent à leur place dans la variation que ce mouvement a peut-être suggéré. La Gaillarde I (*14*) est, sauf la suspension, authentique en 7-8 et non en 3-4, et la conclusion en est améliorée. Au Branle I (*22*) l'incipit original est celui de la variation, engendrée par son dessin. Au Branle II (*23*) l'original de 16-18 est à chercher en 24-26, depuis *fa* : il en résulte deux zones plus étendues de mouvements contrastés. On connaît la permutation des incipit au Branle III (*24*) et sa raison. Enfin, dans le Branle VI (*27*), outre que les deux premiers *mi* de la reprise sont originaux (5-6), la finale commune aux deux parties A et B se trouve à la fin de A′ (6-8, depuis *fa*). Cette formule rapide était jouée quatre fois, ce qui rendait difficile la répétition d'une pièce aussi brève. L'intention du Branle, d'une opposition périodique, est respectée par Le Roy, mais les zones différenciées sont doublées, la fréquence de leur alternance est diminuée en rapport, et la reprise de l'ensemble devient aisée.

(4) Les quatre dactyles du Branle VIII (*29*, 12-14) étaient également pointés.

## NOTES CRITIQUES

Les lettres de la tablature qui ont été corrigées sont placées entre crochets. Les lettres de l'original sont indiquées, sur le tableau suivant, dans la colonne de droite.

| *N° de la pièce* | *Page* | *Barres* | *Original* |
|---|---|---|---|
| 1 | 4 | 109-10 | *e* |
| 3 | 16 | 152-3 | *e* |
| 4 | 20 | 64-5 | *c* |
| 5 | 28 | 149-50 | *b* 2ᵉ |
| | 29 | 158-9 | *b* |
| 6 | 31 | 58-9 | *c* |
| 7 | 33 | 4-5 | *b* |
| | 34 | 39-40 | *a* 6ᵉ |
| | 35 | 59-60 | *c* |
| 8 | 36 | | Nom de l'auteur : Sandrin au titre, Claudin en tête de feuillet. |
| | 37 | 30-1 | Les lettres entre ces deux barres sont omises, elles ont été reconstituées. |
| 9 | 38 | | Nom d'auteur omis |
| plus diminuée | 40 | 20-1 | *a* 4ᵉ |
| 12 | 45 | 8-9 | *ac* |
| plus diminuée | 47 | 3-4 | *a* 3ᵉ |
| 17 plus diminuée | 59 | 15-6 | *a* |
| 23 | 67 | 21-2 | *c* omis |

# FANTAISIES

## Fantasie premiere




45
50
55
60
65





# Fantasie seconde





35
40
45
50
55


60
65
70
75
80
85
90



# MOTETS

## Domine si tu es

*Motet à cinq*

MAILLARD




ad te, iu - be me ve - ni -

re ad te, iu - be me ve- ni - re

ad te, su - per su - per a -

quas, su - per a -

quas, et

ex - ten - dens ma - num, ma - num,

70 75

ap - pre - hen - dit e -

80 85

um, ap - pre - hen - dit e - um. Et

90

95

di - xit Je - sus, Mo - di - ce fi - de -

100

105

110

i, Qua - re du - bi -

115 120

ta - sti?

125

Qua - re du - bi - ta-

sti? Qua -

Motet à quatre

## Dignare me laudare

MAILLARD



te di - gna - re me lau - da - re

15

te Vir - go sa -

20

25

cra - ta Vir - go sa -

cra - ta Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

vir - tu - tem

Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

vir - tu tem con - tra ho - stes

65

tu - os con - tra ho - stes

70

75

tu - os con - tra ho - stes

a c a c a b c a c a c a a c a c a b c f c c f c a c c a c a b c a c a c a b c

80

con - tra ho - stes tu - os.

a c a c a b c a c a b b c a b a a c a b c a b c a c b a c a c b a f c c a c c c a a c c

85

90

*Motet à quatre*

# Præparate corda vestra Domino

**MAILLARD**

Præ - pa - ra - te cor - da ve - stra Do -

5.

*f.* 10

mi - no, Præ - pa - ra - te cor -

da ve - stra Do - mi - no,

25 30

et ser - vi - te il - li so - li, et

35 40 45

li - be - ra - bit vos de ma - ni - bus i - ni - mi - coram

ve - stro - rum.

Con - ver - ti - mi - ni ad e - um

70

75

in to - to cor - de ve -

80

85

stro, et au -

90

95

fer - te de - os a - li - e - nos

100

105

de me - di - o ve -

stri, et li - be - ra - bit

vos de ma - nibus i - ni - mi - co - rum ve - stro -

135

140

rum,

145

150

de ma - ni- bus i - ni - mi - co- rum ve - stro -

155

rum.

160

165

# CHANSONS

## Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

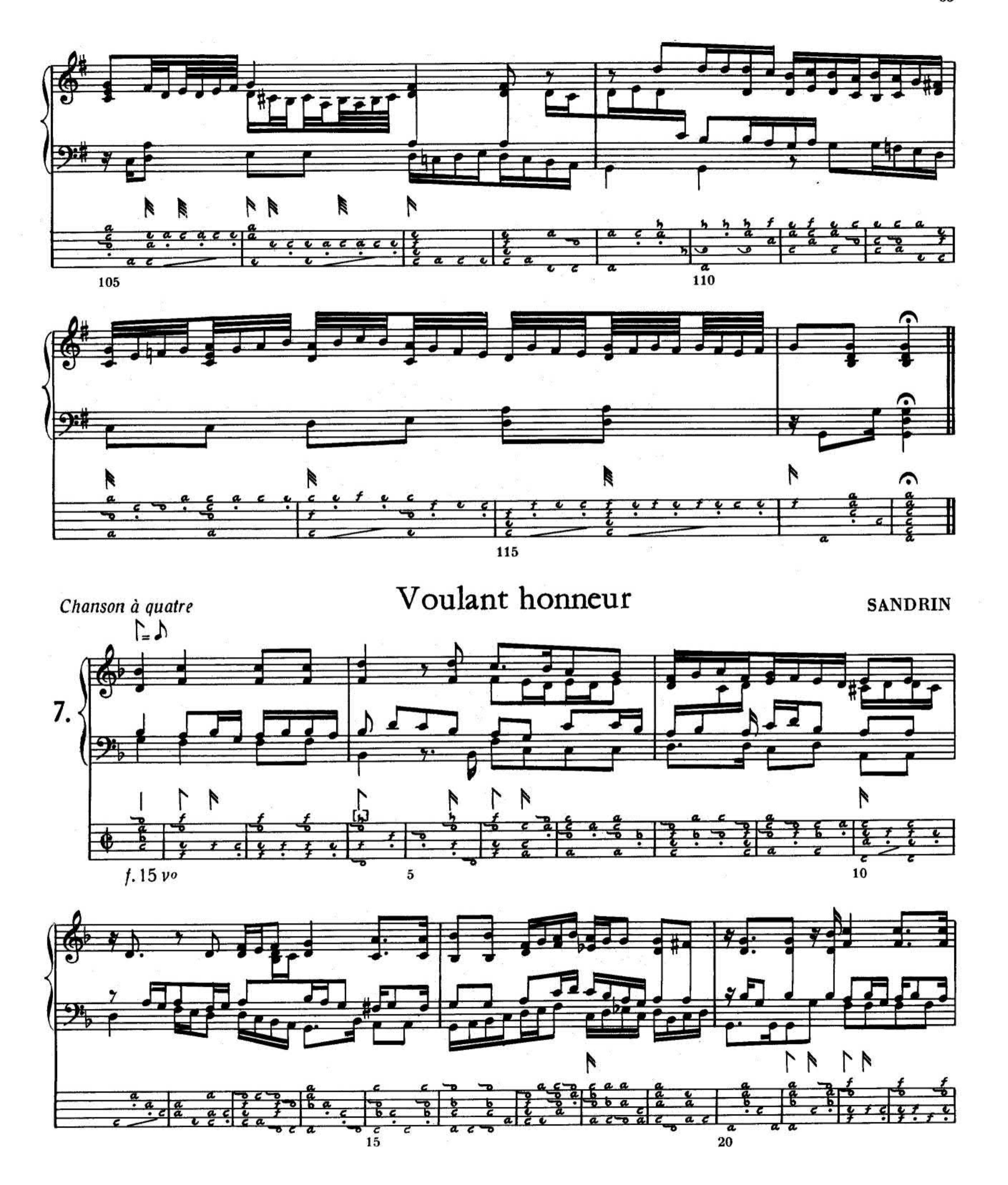
*Chanson à quatre*

**MAILLARD**








105
110
115
Chanson à quatre
Voulant honneur
SANDRIN
7.
f.15 vo
5
10
15
20




55
60
65
70
75
80
85

Chanson à quatre

# Je n'ay point plus d'affection

[CLAUDIN DE SERMISY]




25
35
40
45
50



Chanson à quatre

# N'ayant le souvenir

[ENTRAIGUES]

9.

f. 19

## «N'ayant le souvenir» plus diminuee




10
15
20
25
30
35

# DANSES

## Pavane «sy ie m'en vois»

10.

*f.* 21

## La pavane precedente plus diminuee






Gaillarde « sy ie m'en vois »
11.
f. 22 vº
5
10
15
20

# La gaillarde precedente plus diminuee



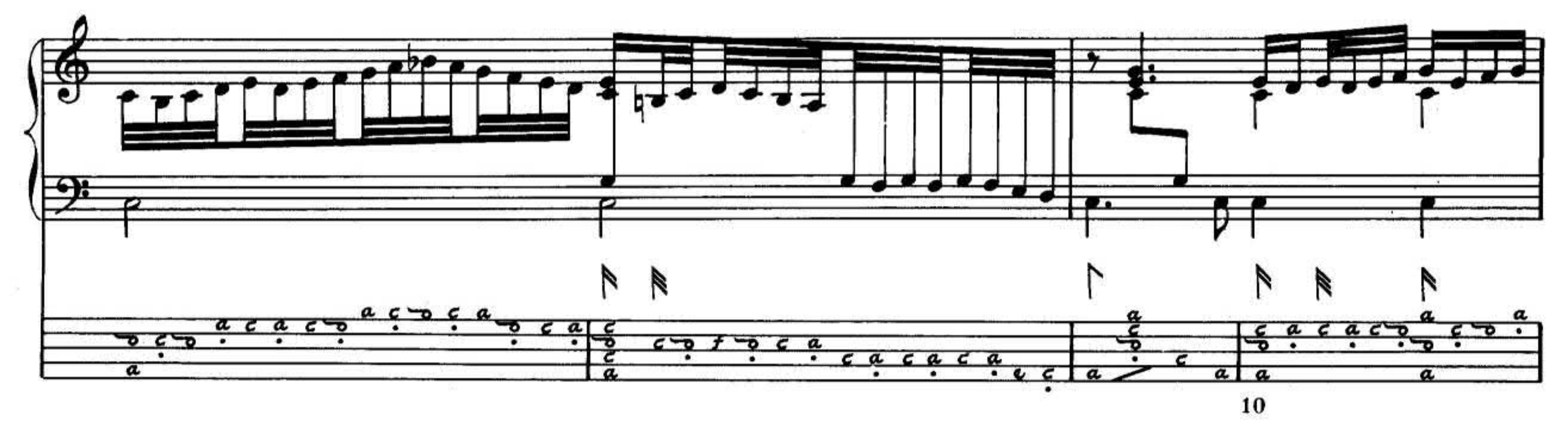

Pavane « est il conclud »
12.
f.24






## La pavane precedente plus diminuee





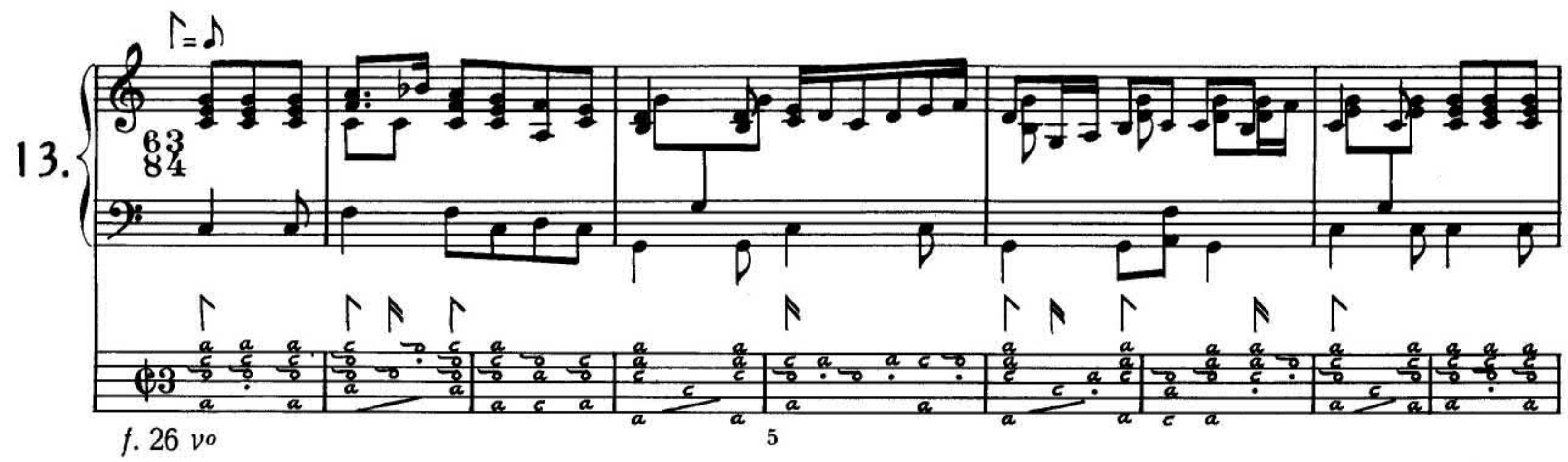


20
25
30
35

40

45

## Gaillarde « est il conclud »



10 15

20

25 30

## La gaillarde precedente plus diminuee







30
Gaillarde
14.
f. 28
5
10
15

# La precedente gaillarde plus diminuee



10 15

20

25 30

# La gaillarde precedente plus diminuee





10
15
20
25


Gaillarde
16.
f.30 vo
La gaillarde precedente plus diminuee


Almande
17.
f.31vo

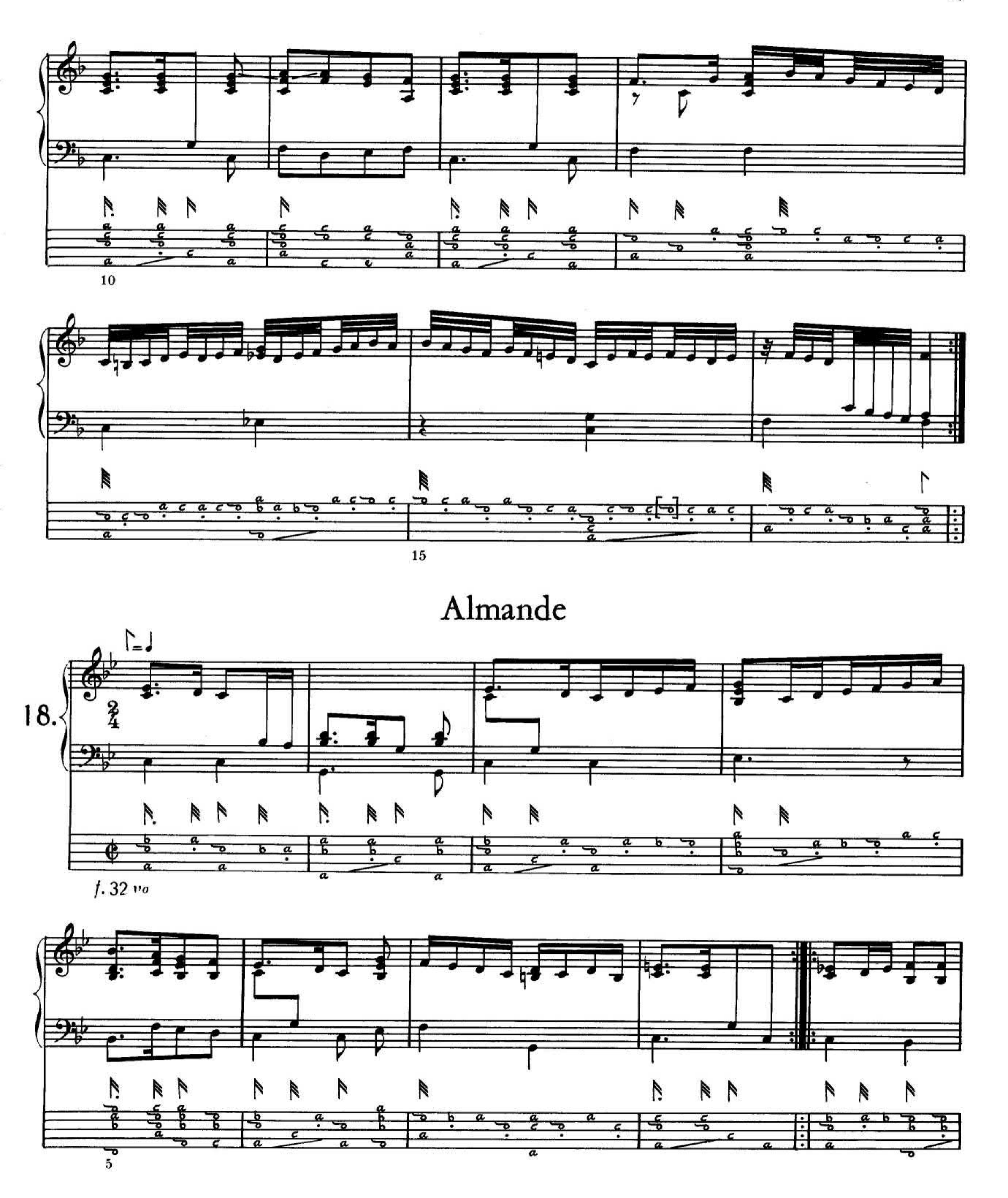



## L'almande precedente plus diminuee









10
15
Almande
18.
f. 32 vo
5


L'almande precedente plus diminuee




Branle simple
19.
f. 34
5
10
15




## Le branle precedent plus diminue







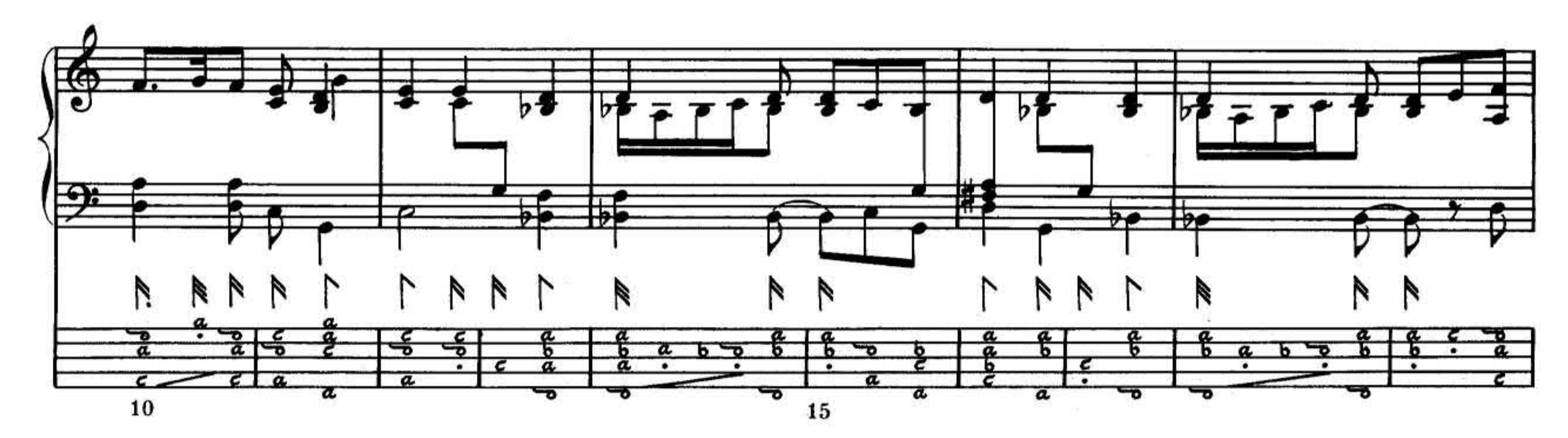


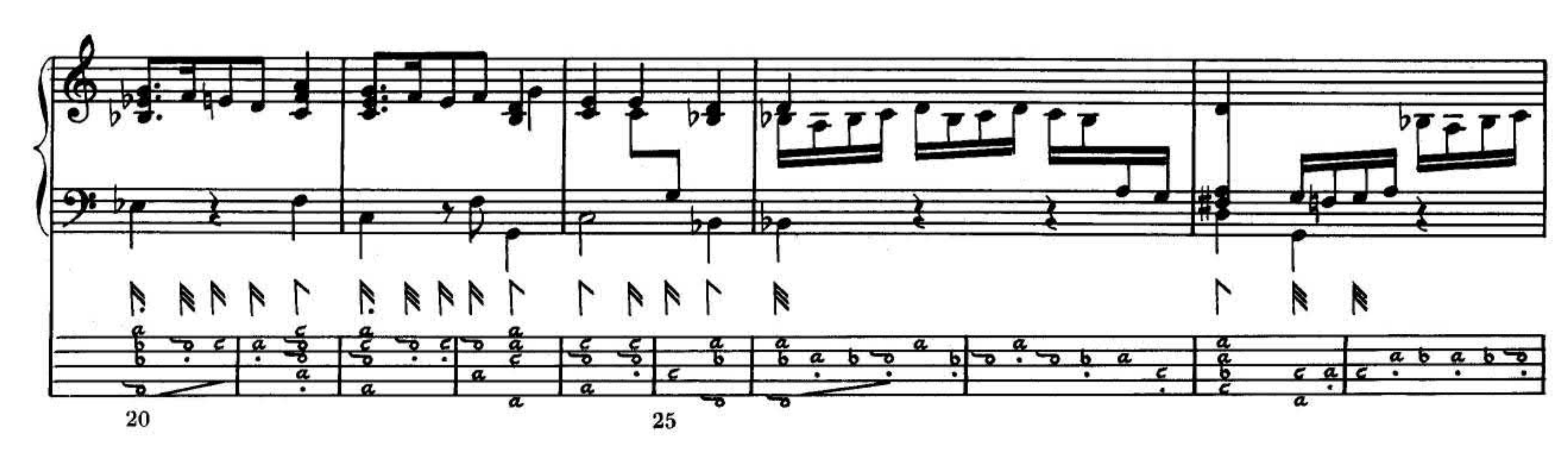
Branle gay
20.
f. 35
5
10
15
20




## Branle gay «la ceinture que ie porte»




30
35
PREMIER BRANLE
Branles de Bourgongne
22.
f. 36
5
10
15
20

SECOND BRANLE

23.

f. 28 vo

5 10 15 20 25

*TIERS BRANLE*




QUATRYESME BRANLE
25.
f. 37 vo
5
10
15
CINQUIESME BRANLE
26.
5

10

15

## SIXIESME BRANLE

27.

f.38 v°

5

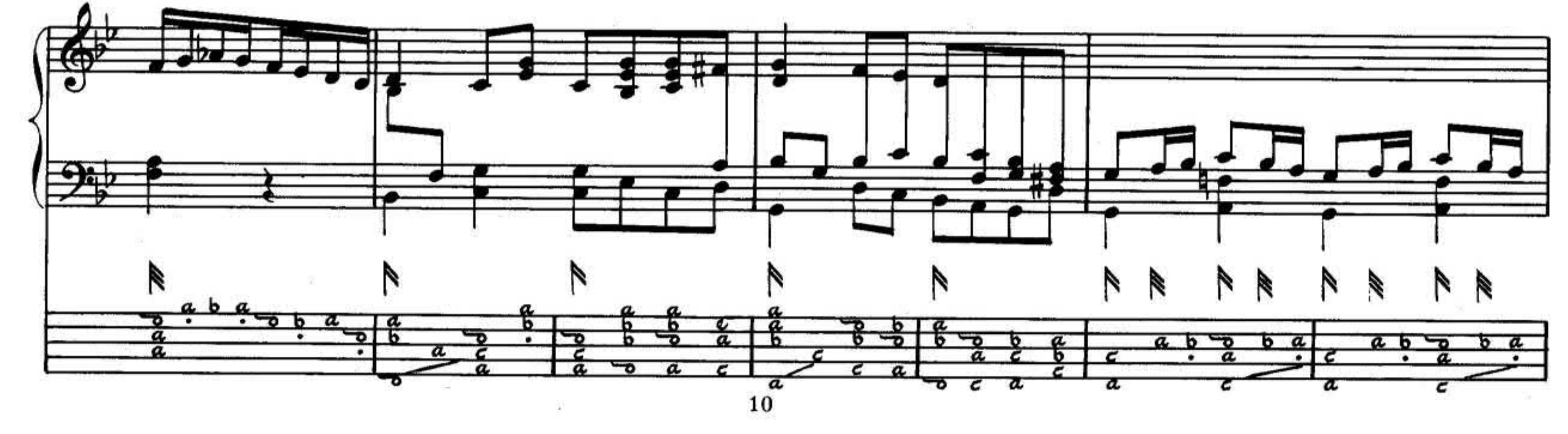
10


15
20
SEPTIESME BRANLE
28.
f.39
5
10




HUICTIESME BRANLE






NEUFIESME BRANLE



# APPENDICE

## Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

*Chanson à quatre* MAILLARD



# Voulant honneur

*Chanson à quatre*

SANDRIN

1.

2.

D.C.

# Je n'ay point plus d'affection

*Chanson à quatre*

CLAUDIN DE SERMISY

# N'ayant le souvenir

*Chanson à quatre*

[ENTRAIGUES]

Louis Lefort, graveur
Paris, Mai 1959

IMP. LOUIS-JEAN — GAP
Dépôt légal n° 231 — 1960

**Partitions disponibles à l'adresse :**

**https://imslp.org/wiki/Category:Van_Gilst,_Daniel/Editor**